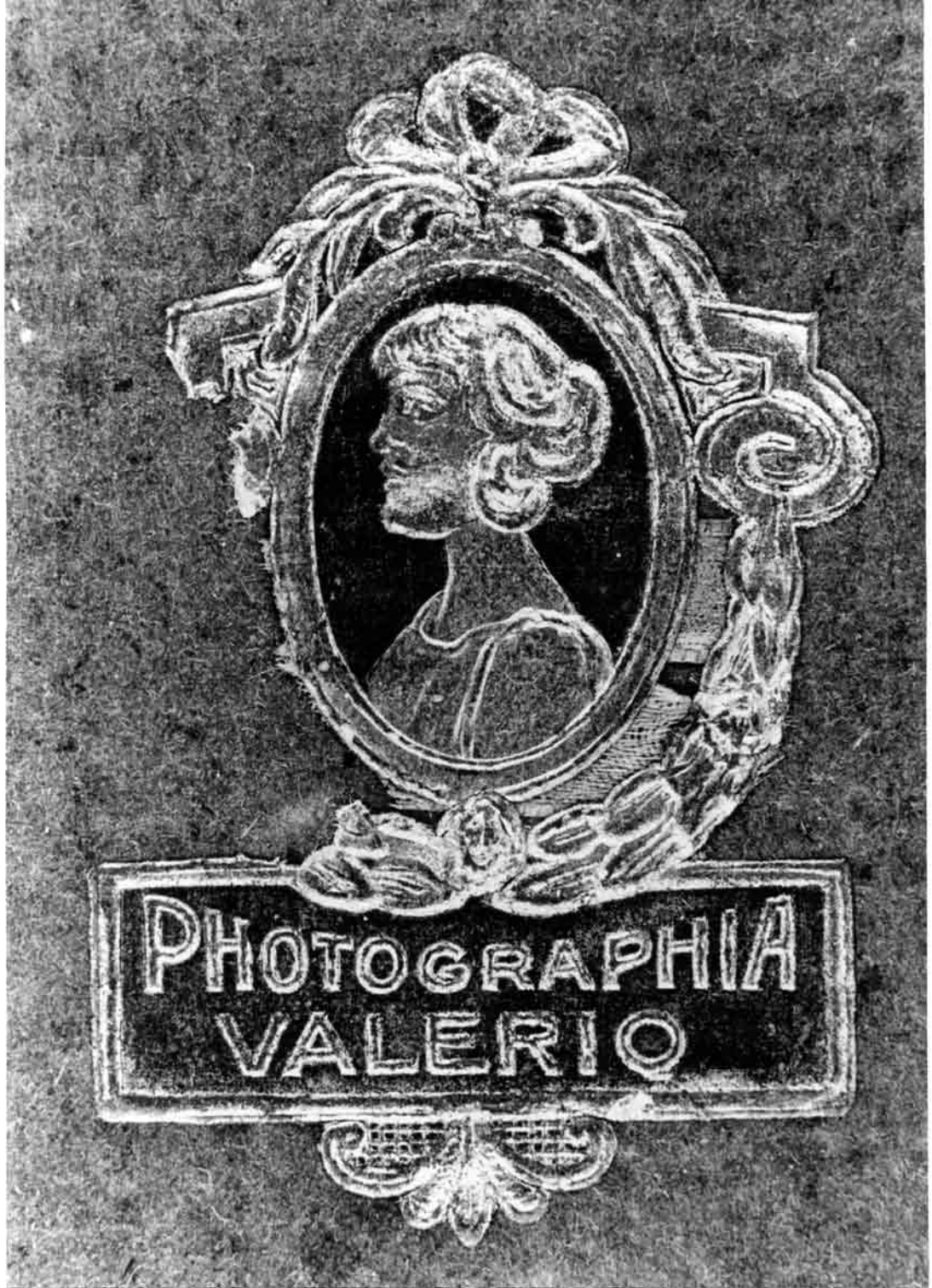
Valerio Vieira

Catálogo

MIS

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM



Reprodução de
carimbo do Estúdio
Valerio Vieira

capa e contra-capa:
Panorâmica de São
Paulo
1922

detalhe do
baixo-relevo de
carte cabinet
1903

cartão Boas Festas
fotomontagem
1903

Ao chegar no MIS deparei-me com a tela “Panorama de São Paulo”, de Valério Vieira acondicionada no acervo do museu .O público estava sendo privado de admirar uma preciosidade, talvez uma das peças mais importantes da instituição. Em algumas ocasiões especiais ela foi exposta, mas logo depois voltava para o depósito do acervo onde “repousou” por mais de 20 anos.

Esta panorâmica, peça única, foi realizada por Valério Vieira, entre 1919 e 1921 e finalizada em 1922. Com 14 metros de comprimento, é uma ousadia e uma inovação para a época, foto montagem fantástica, precursora da interferência na fotografia. Ela enunciava que a fotografia iria muito além do convencional.

A panorâmica do artista é uma viagem pela cidade nova, ativa, começando a se industrializar. Impossível não se surpreender com a beleza de detalhes e não comparar com os dias atuais da cidade de São Paulo, uma metrópole contraditória onde se encontra tudo o que é belo, tudo que é feio, tudo que é conservador e ousado.

Com o apoio fundamental da Secretaria de Estado da Cultura, o MIS e equipe expuseram, no dia 7 de fevereiro de 2006, a tela de modo permanente em condições ideais de preservação e climatização.

Os textos de Ricardo Mendes e Ricardo Hantzschel , deste catálogo , nos fazem compreender melhor a importância desta obra que o MIS e equipe têm orgulho de colocar a disposição do público , razão principal de toda e qualquer instituição cultural.

Graça Seligman
Diretora

Os Trinta Valérios. Acervo: Museu Paulista

“O Valério comprimenta-vos”: persona e invenção na virada do século

Ricardo Mendes

Breve nota ao intérprete:
Esse texto procura, afastando-se de uma perspectiva biográfica, comentar a percepção sobre a obra de Valério em seu tempo e posteriormente. A estrutura adotada procura estabelecer, menos do que a referência anedótica à intensa produção musical do fotógrafo, uma experiência sobre a própria forma da produção historiográfica, vendo na estrutura musical uma alternativa ao ensaio tradicional.

Cartão Boas Festas. Fotomontagem

Primeiro movimento: presto: uma apresentação

Valério Vieira (1862-1941) compõe junto com Militão Augusto de Azevedo e Guilherme Gaensly o grupo dos mais conhecidos fotógrafos ativos na cidade de São Paulo por volta do final do século XIX. Embora entre os três, só Vieira e Gaensly tenham atuado no mesmo período, as imagens realizadas por êles integram o principal núcleo de fotografias remanescentes sobre a cidade de então registrando uma transformação dramática dos aspectos físicos e humanos.

Se Militão (1837-1905) documentou em seu *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo* cenas da mudança brutal da paisagem urbana entre 1862 e 1887, os outros dois profissionais marcariam a memória urbana e o imaginário de todo o século seguinte. Gaensly (1843-1928), fotógrafo "suíço-baiano" por excelência, exímio produtor de fotos de arquitetura e registros urbanos, está presente em todos os acervos de instituições e empresas do período, da Secretaria de Agricultura a Light. Valério, no entanto encontraria espaço ainda para estabelecer sua marca, atuando em duas direções distintas.

No campo do retrato, Valério adotaria uma prática já presente na cidade de São Paulo - o recurso da fotomontagem -, gerando um conjunto de imagens em seu estúdio ou em cartões de ano novo e boas festas, nos quais rostos se multiplicam em *bouquets*. Seria, porém, o premiado *Os 30 Valérios* (1901), em que aparece multiplicado na platéia, entre os músicos de uma orquestra e até mesmo em quadros na decoração, que Valério realizaria sua obra mais difundida.

Mas, acredito que seja na "pouca conhecida" série de panoramas que Vieira deixaria sua marca. Certamente, pela ousadia em produzir nas duas primeiras décadas do século XX várias imagens em grandes dimensões, não só da cidade, mas também de cenas rurais. Além da habilidade técnica presente, esses panoramas da capital, em especial o de 1922, produzido para a exposição comemorativa da Independência no Rio de Janeiro, representam um gesto relevante no campo da representação das cidades ao optar pela grande escala deslocando a fotografia para a esfera da arte mural.

Críticas podem ser apontadas no fato desta obra estar muito próxima de uma produção fotopictorialista, com recursos de intervenção sobre a imagem fotográfica, realçando detalhes, corrigindo perdas de dados no processo de ampliação, mas é essa imagem em grande escala, próxima tanto da arte mural como do nascente cinema, o aspecto mais importante de seu gesto, posicionando a fotografia num segmento ocupado pelos suportes consagrados. Essa valorização da midia constitui um aspecto fundador no processo de inserção da fotografia no quadro cultural brasileiro.

Segundo movimento: andante, variações

”Do photographo sr. Valério Vieira recebemos a sua composição musical

Photovalsa, com uma capa representando o sr. Valério em diversas posições e tocando vários instrumentos, em uma sala de concerto.” (*O Estado de S.Paulo*, 02.01.1902, p.2)

Valério Otaviano Rodrigues Vieira, nascido em Angra dos Reis no início da década de 1860, com passagem pela sede da Corte onde freqüenta a Academia de Belas Artes, inicia, provavelmente pouco depois dos 25 anos, no Vale do Paraíba, em meio a casamentos e filhos, a prática profissional em fotografia. No intervalo de 1891 a 1896, entre vindas e idas, estabelece-se em São Paulo.

Na edição de janeiro de 1897, a revista *A Música para todos* publica na seção de *Annuncios* o anúncio: “Photographia. - Valerio e Aguiar, na rua 15 de Novembro, 19 - Casa de primeira ordem - Recomendamos esta casa pela elegancia e solicitude dos trabalhos. Todos os artistas antes de irem em qualquer outro lugar, deveram visitar o elegante atelier do sympatico sr. Valerio, que ha poucos dias acabou o grande *tableau allegorico* do Veloce Club Olympico Paulista.” (*Música para todos*, dez.1896/jan.1897, n.p.)

No mesmo ano, os sócios – Valério e Aguiar - enviam à redação do *Correio Paulistano* algumas “photographias instantâneas” que “representam a passagem do 1º Batalhão de Policia pelas ruas da cidade, bem como a missa campal que se realizou na Praça da República” (CP, 30.10.1897). Nesse procedimento, adotam prática corrente – o envio de registros de eventos à imprensa -, gesto com várias funções como divulgar os eventos, num antecedente ao surgimento do fotojornalismo, e, ao mesmo tempo, os serviços do estúdio.

Valério, autor de um raro retrato de Militão, divide seu tempo, ao final do século XIX, entre uma contínua atividade de pesquisa e criação em fotografia associada a uma produção musical, com partituras editadas por *Buschmann & Guimarães*, na cidade do Rio de Janeiro e a *Casa Levy*, em São Paulo. Sobre seu sócio, Aguiar, nada se sabe, muito provavelmente atuando como uma “capitalizador” da empresa. Talvez seja possível estabelecer um elo com Abilio dos Santos Aguiar, gerente da *Companhia Photographica Paulista*, em 1890, e posteriormente sócio de Pedro Hoenen.

Como os demais estúdios de renome, Valério investe continuamente na modernização e diferenciação de seus serviços, prática que indica provavelmente a existência de um mercado disputado. "O sr. Valerio, por meio de uma combinação de luz fornecida por bicos Auer[1], conseguiu optimos resultados para a photographia á noite. As experiencias deram bom exito o que quer dizer que, d'ora em diante, o atelier funciona á noite." (*O Estado de S. Paulo*, 07.04.1898, p.2.). A ampliação do horário além de permitir uma diferenciação no mercado, incluindo-se a própria novidade de obtenção do retrato por meio de luz artificial, marca um dos poucos registros precisos do grau de aparelhamento técnico no período.

Em novembro de 1898, Valério & Aguiar expõe no pavimento térreo do *Banco União* sete quadros executados por diferentes processos: "platinotipia, commum, inalteravel, crayon, etc. (...) Há entre os sete quadros, dois que se impõem pelo seu optimo tom, pela sua suavidade de traço: é o de Mlle. Bulcão, a triumphadora no concurso de belleza realisado pela *Revista do Brazil*. (...) Embora de processo differente, o retrato do sabio Vastecer, a crayon, é também explendido tanto na sua composição como na execução das minudencias do desenho e de tom de sombras" (*Correio Paulistano*, 19.11.1898).

A sociedade Valério & Aguiar parece não ter maior duração, como indica nota de agosto de 1899, quando é exposto na *Charutaria Neumann* "um grande quadro com retratos dos membros da camara dos deputados do Estado.", obra que "muito recommenda a Photographia Valerio..." (*Diário Popular*, 05.08.1899, p.1).

O "Grande Estabelecimento Photographico", como o denomina Antonio Bandeira (1901)[2], trabalha com os processos usuais na virada do século. Além da platinotipia, das imagens a óleo e aquarela, Valério oferece ainda "Photographia em alto relevo" e seus "Retratos bouquets". "O seu processo de cartão *bouquet*, reproduzindo a mesma pessoa sete vezes, em sete posições diversas, com sete diversos vestuarios formando a mesma pessoa um grupo de sete figuras, é inteiramente original; como é inteiramente novo seu Degradador Valerio, o qual consta de um pequeno apparelho que se adapta a qualquer machina, sendo a sua principal qualidade, a de abreviar oito procedimentos dando mais realce á photographia, sahindo a chapa da machina quasi concluinda (sic)".

A notícia da reabertura do estabelecimento de Valério, à rua Quinze de Novembro n.18, em 08.03.1902, traz longa descrição sobre os trabalhos expostos, apresentando menção à obra *Os 30 Valérios*, sob o nome de *Valério Fregoli*. (*O Commercio de São Paulo*, 09.03.1902, p.1)[3]. Essa denominação, posteriormente abandonada, é curiosa, possivelmente uma referência direta ao ator italiano Leopoldo Fregoli (1867-1936), conhecido pela habilidade de desempenhar diferentes papéis numa mesma encenação, com rápida troca de caracterização[4].

1 Sistema à gás, introduzido em 1885 por Carl Auer von Welsbach (1858-1929).

2 BANDEIRA Jr., Antonio Francisco. A industria no Estado de São Paulo em 1901. São Paulo: Typ. do 'Diario Official', 1901, p.116-117.

3 KOSSOY, Boris. Dicionário histórico-fotográfico brasileiro. São Paulo: IMS, 2002, p.319

4 Anos mais tarde, na década de 1920, o termo seria empregado na designação da síndrome de Fregoli, pela qual uma pessoa acredita que outra tenha assumido identidades diferentes.

O investimento do fotógrafo na renovação de equipamentos e atualização, bem como na difusão de demonstrações de habilidade, caracteriza a necessidade contínua de posicionamento num mercado agressivo, com concorrência crescente. Ao *retrato bouquet* contrapõem-se outras ofertas como os selos fotográficos, por Michele Rizzo (1869-1939), e o *retrato mimoso*, por Vincenzo Pastore (1865-1918).

Cabe, porém, a Valério a primazia, no quadro local, do emprego regular dos recursos da fotomontagem e de trucagens visuais[5]. Não só em iniciativas para promover o estabelecimento - como os cartões de Boas Festas, a exemplo daquele distribuído em 1903, no qual uma seqüência sobrepõe imagens de seu rosto indo do perfil à tomada frontal -, mas também no uso vinculado diretamente à produção de caráter comercial, como o já mencionado *retrato bouquet*. Serão estes trabalhos que passarão a identificar posteriormente Valério, como a premiada fotomontagem *Os 30 Valérios* (1901).

Ao seu lado, os vários panoramas, em especial aqueles que registram a paisagem paulistana, constituirão a marca definitiva do fotógrafo na história local. Seja por se caracterizarem como tentativas expressivas quanto ao desafio técnico ao produzir obras com até 16 metros de envergadura, seja pela ousadia estética ao fazer uso da técnica fotográfica na realização de uma obra considerada representativa da "metrópole emergente".

5

A prática não era, repetimos, exclusividade de Valério, basta ver seu uso por profissionais do período como Giovanni Sarracino, sem aplicação comercial. É necessário acrescentar que registros mais antigos podem ser localizados em acervos paulistanos como o retrato de grupo de estudantes de direito, realizado por Carlos Hoenen, em 1876 (acervo Museu Paulista-USP).

"Exposição Valério
Será hoje ao meio dia solennemente aberta a grande e bella exposição artística que o talentoso e conhecido photographo Valério Vieira organizou no Salão Progredior. / É de esperar um grande successo visto figurar alli, além de innumeros retratos de muita perfeição, o Panorama de S. Paulo, obra de alto merecimento."
(*Correio Paulistano*, 10.12.1905, p.2)

A inexistência de espaços dedicados a abrigar exposições de artes visuais, ou mesmo fotografia, caracteriza todo o século XIX paulistano e perduraria por longo período. Nesse contexto, o anúncio da exposição de Valério Vieira em 1905 é, em si, um evento raro. Em especial, por tratar-se de uma individual, em contraponto a eventos coletivos, quase sempre em locais improvisados.

A excepcionalidade das ocorrências relacionadas ao evento promovido por Valério, no Salão Progredior, à rua Quinze de Novembro, é impressionante. Entre 10 de dezembro e 06 de janeiro, estão expostos 57 trabalhos, entre eles a primeira versão do *Panorama de São Paulo*. Com cerca de 11 metros de comprimento, a imagem, realizada em maio de 1905, destaca-se pela cobertura em 180 graus, empregando uma superfície contínua de papel fotográfico. A paisagem registrada, tomada da torre da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, no bairro dos Campos Elíseos, cobre um amplo arco indo do Bom Retiro, a leste, até Higienópolis, a oeste. Destaca-se na mostra outro panorama, com menores dimensões, sobre a fazenda Santa Gertrudes (SP), um dos grandes empreendimentos agrícolas de então.

Cerca de 3.800 visitantes na inauguração, além da presença do Presidente do Estado de São Paulo – JorgeTibiriçá – e comitiva no dia 27 de dezembro, revelam a importância do evento. Mais ainda, a

exposição é o tema do mais extenso registro jornalístico conhecido sobre eventos do gênero no período, publicado na revista *Santa Cruz*, de janeiro de 1906[6]. Assinado por *Vera-Cruz*, o artigo relaciona as obras e técnicas empregadas, além de trazer o mais antigo registro visual conhecido de uma exposição fotográfica em São Paulo.

O *Panorama de S. Paulo* é exposto no Rio de Janeiro na *Exposição Nacional de 1908*, quando é premiado. Anos antes, em 1904, a imagem *Os trinta Valérios* recebera distinção na *Louisiana Purchase Exhibition*, realizada em St Louis (EUA).

Eventos de grande impacto na imprensa, essas feiras então mesclam os aspectos comerciais e simbólicos, representando para os fotógrafos profissionais uma oportunidade única de prestação de serviço a clientes e divulgação de seus próprios produtos. Vieira, como Gaensly, é mencionado várias vezes na imprensa paulistana ao longo de 1903 pelos trabalhos em andamento ou imagens enviadas à Comissão preparatoria para a mostra de St. Louis.

Se para qualquer profissional do período a prática do marketing do estúdio já pode ser identificada com precisão pelas inserções na imprensa com envio de fotos, registrando eventos, retratando personalidades ou anunciando novas técnicas, o caso de Valério parece na virada do século ganhar características próprias. As fotomontagens e os panoramas, divulgados regularmente, associados a eventos como a exposição individual de 1905, parece construir uma imagem pessoal única, quase um fenômeno de massa, se considerarmos as notas sobre a inauguração daquela mostra. Não é assim espantoso queValério dedique a composição *Valériopolka* (Casa Levy, [s.d.]) à "imprensa paulista".

Outro sinal de prestígio social pode ser sua presença na volumosa obra *Il Brasil e gli Italiani* publicado pelo *Fanfulla* em 1906. O extenso painel sobre o país, destacando a presença italiana, inclui breve comentário no segmento *Arti ed Artistici*, que dedica metade do espaço à obra do fotógrafo: "Valério Vieira è un idolatra della sua professione. La fortuna materiale che gli dà il continuo incessante lavoro fornito gli dalla migliore clientela, viene da lui tera impiegata in opere di miglioramenti, di trasformazioni, di arditi tentativi, di nuovi processi che egli studia per sempre piú portare allá perfezione l'arte fotográfica che pone Valério in condizione di fare d'ogni ritratto um quadro."

Vieira é citado em conjunto com os fotógrafos Vollsack e Gaensly, além dos nomes mais expressivos de origem italiana. Profissionais dessa origem estão presentes na cidade a partir de meados da década de 1890 como Michele Rizzo (1869-1929), Oreste Cilento e Giovanni Sarracino. Um motivo adicional para a presença de Vieira na publicação pode ser atribuído ao título recebido de Cavaleiro da Coroa pela defesa da causa da migração italiana para o Brasil.

A *Photographia Valério* permanecerá em atividade pelas duas primeiras décadas do século XX. Até 1923, estabelecida à rua Quinze de Novembro e depois, por pouco tempo, no [largo] São Paulo n.16. No entanto, da produção desse período muito resta a investigar, permanecendo conhecido o que será talvez seu *canto do cisne*: a nova versão do *Panorama de São Paulo*, produzida para as comemorações do centenário da Independência do Brasil em 1922.

6 VERA-CRUZ. Exposição Valério. SANTA CRUZ, São Paulo, Escolas profissionaes Salesianas Lyceu do S.Coração, VI (4):183-186, jan.1906.

Terceiro movimento:
allegro,
ma non troppo

Seria oportuno comentar rapidamente como a referência ao fotógrafo tem lugar já no primeiro momento da constituição efetiva de uma historiografia sistemática e continuada sobre a produção e difusão da fotografia no Brasil no início da década de 1970. Três pontos parecem caracterizar desde então o processo de reconhecimento da obra de Vieira: (a) as premiações internacionais, (b) o uso da fotomontagem, e (c) a produção de panoramas de grande porte, enfocando em especial a paisagem paulistana, ao longo das décadas de 1900 e 1910.

Deixemos de lado o primeiro ponto, aspecto que parece estar limitado apenas ao recurso de legitimação *a posteriori* em níveis primários. Os demais – uso da fotomontagem e a produção de grandes panoramas – merecem alguns comentários. Eles foram utilizados naquela historiografia nascente mais como expressão de qualificação técnica do fotógrafo e nunca analisados por seus aspectos simbólicos, visando um estudo sobre o eventual questionamento representacional imposto pelo uso desses recursos no campo do retrato (fotomontagem) e da paisagem (panoramas de grandes portes)[7].

Seria interessante lembrar ainda que apesar da importância atribuída ao fotógrafo pela historiografia do setor, em especial considerando o período 1900-1920, não existe nenhuma análise aprofundada sobre o autor, seja no campo da produção acadêmica, seja no das edições especializadas no mercado editorial. Apenas em 1999, ocorre um evento especialmente dedicado ao fotógrafo, como resultado de um esforço em apresentar uma retrospectiva de porte por ocasião do restauro do panorama remanescente (década de 1920) sob guarda do MIS – Museu da Imagem e do Som.

A exposição *Valério Vieira*, realizada naquele museu entre 20.05 e 18.07.1999, constitui uma menção fundamental, não só pelo restauro e apresentação pública dopanorama em questão, mas por permitir estabelecer um perfil da documentação remanescente disponível em acervos paulistanos. Embora a fase de pesquisa e organização daquele evento não tenha contado com um tempo maior para aprofundamento de determinadas investigações, nem a exposição tenha incluso obras importantes presentes em acervos de outras instituições, ainda assim o painel final é significativo.

O resultado é desalentador, porém. À "centralidade" referencial de Valério Vieira presente na historiografia paulistana não corresponde um conjunto documental equivalente. Afora a preservação de uma obra excepcional como o panorama da cidade realizado no início da década de 1920 ou uma cópia da fotomontagem *Os trinta Valérios* (1901), sob a guarda da Biblioteca Nacional (FBN)[8], com data de incorporação atribuída a 1919, os demais remanescentes em acervos públicos, ainda que facilmente localizáveis não apresentam qualidade significativa. A exceção, na esfera privada, é a fotomontagem

7 Como complemento a esses pontos, veja o ensaio: MENDES, Ricardo. Fotografia e modernismo: um breve ensaio sobre idéias fora de lugar (1996) (disponível no site Fotoplus - <http://www.fotoplus.com/rico/ricotxt/wfm.htm>

8 Esta versão não foi cedida para a mostra em questão. A montagem não contava também com conjunto de 23 imagens que registram as instalações da Cia Antártica Paulista, no bairro da Água Branca em 1900, pertencentes ao Arquivo Histórico da Companhia Antártica Paulista, um raro caso remanescente da prática de documentação industrial realizado por Vieira.

"Tribunal de Justiça de São Paulo em 1901. O Conselheiro Duarte de Azevedo defendendo um habeas corpus", pertencente à coleção particular de Péricles Coli Machado[9].

No campo da investigação historiográfica, acima mencionado, se não existem estudos sobre a produção de Valério Vieira, outro aspecto é particularmente surpreendente. O estudo da presença da fotomontagem no contexto brasileiro nesse período é um terreno inexplicavelmente virgem.

Em São Paulo, o recurso seria identificado recentemente naprodução de Pastore, por exemplo, mas apenas como experiências de caráter privado, ou na obra de Giovanni Sarracino (ativo entre 1890 e 1910), em cartões de boas festas para 1905 e 1908. Ainda que essas ocorrências tenham lugar quase sempre no campo do retrato, rompendo uma abordagem realista da figura humana, o recurso coloca, até certo limite, em cheque o estatuto da fotografia como documento, torna-o em princípio ambíguo. É o que permite supor uma fotografia realizada por Valério que apresenta quatro senhores posando como passageiros de um carro pintado em telão com o dístico: "Lembrança do V Congresso Médico 1903".[10]

Os estudos sobre a produção de fotos panorâmicas por Valério Vieira não são mais extensos[11], embora seja preciso ressalvar a excepcionalidade da preservação do exemplar realizado em 1922. No entanto, é possível contar com um documento único, a indicar possibilidades de aproximação.

Trata-se do folheto *O Record Mundial da Photographia*[12], com exemplares de alguns acervos paulistanos. Embora sem autoria, a publicação constitui uma das principais fontes sobre esse segmento da produção de Vieira. Elaborado como homenagem ao mesmo, o texto descreve o processo de execução do último panorama de grandes proporções sobre São Paulo. Dois pontos extremamente relevantes são discutidos, ambos relacionados ao tema da fotopintura. Ao mesmo tempo que se define o acabamento com técnicas de pintura enquanto recurso expressivo que visa controlar a capacidade do registro, permitindo rebaixar detalhes ou valorizar outros aspectos, esse processo é visto (o que a longo prazo se mostrou uma decisão efetiva) como forma de preservação da obra.

9

Uma reprodução da imagem foi publicada em 1905, em *O Archivo Illustrado*, que inlcui a identificação dos retratados. (Sessão plena do Tribunal de Justiça – quadro de Valério Vieira. *O archivo illustrado*, vii, (47):367, 1905)
A prática de retratos de grupos, em especial estudantes de escolas renomadas ou da Academia de Direito, constitui já nas três últimas décadas do século XIX uma fonte de renda importante para os estúdios fotográficos, segmento em que Vieira estará presente. No entanto, o fotógrafo parece ter explorado anteriormente o campo da política, em 1899, quando expõe "grande quadro com retratos dos membros da camara dos deputados do Estado" (*Diário Popular*, 05.08.1899, p.1).

10

Coleção Rosa Esteves.

11

Sabe-se que desde 1876 eram oferecidos em São Paulo os serviços de ampliação em grande escala. É o que indica anúncio de W. S. Bradley, atuando no Gabinete Photographico de H. Dath, oferecendo fotos "de qualquer vista de estabelecimentos até 3 metros de comprimento com altura proporcional." (*Correio Paulistano*, 10.06.1876, p.3).

12

O Record Mundial da Photographia. São Paulo: Off. Graphicas Monteiro Lobato & Cia, [1922].

Seria relevante lembrar como essa categoria de documentos – folhetos ou pequenas brochuras – são raros em acervos públicos e coleções pessoais no que diz respeito ao campo da história da fotografia brasileira. Manuais, programas de cursos, convites e tantos outras variações têm sido até o momento considerados como peças de menor valor perante a fotografias ou publicações de maior porte. E, nesse conjunto, o folheto *O record mundial da photographia* é certamente uma das principais contribuições ao estudo da obra de Vieira[13].

Como documento, o folheto descreve passo a passo de produção. Indica inclusive o apoio importante da parte de Conrado Wessel (1891-1993), figura importante num episódio único da indústria fotográfica brasileira que terá lugar décadas depois, e o patrocínio oficial do governo municipal. Essa ocorrência excepcional é concretizada pela lei n.2.635, de 17 de fevereiro de 1921, na qual o prefeito Firmiano de Moraes Pinto estabelece um crédito de 30.000$000 para a produção do panorama, e define como destino a incorporação do mesmo ao arquivo da Camara Municipal[14].

13

Considerações adicionais sobre o folheto podem ser encontradas no artigo: MENDES, Ricardo. Valério Vieira: 'O record mundial da photographia'. *Páginas Negras*, Fotoplus, (36): 05.02.2003. (<http://www.fotoplus.com>)

14

Boris Kossoy indica a existência de um contrato entre o fotógrafo e o governo municipal já em 1914, sem indicar maiores detalhes (BOSSOY, Boris. Panorama da fotografia no Brasil desde 1832. *O Estado de S. Paulo*, 18.10.1975, Suplemento do Centenário, p.3).

Quarto movimento: vivace, brevíssimo: Valério Fregoli

"Panorama de S. Paulo/
Encerra-se hoje, ás 10 horas da noite, a grande exposição do Panorama de S. Paulo, do conhecido artista Valério Vieira, installado nos salões do Progredior./ As pessoas que ainda não viram aquella exposição devem aproveitar o pouco tempo que lhes resta para isso."
(*O Estado de S. Paulo*, 06.01.1906, p.5)

Referenciado na historiografia, conhecido em larga escala por algumas de suas obras, ainda assim alguns traços distintivos de Valério são pouco comentados.

O bom humor, a figura curiosa, com seus bigodes, são elementos que definem, em conjunto com seus empreendimentos, uma persona única na fotografia brasileira.

Não espanta assim que talvez seja da jornalista Ana Maria Guariglia uma rara observação sobre a obra *Os 30 Valérios*, que aponta para a conjunção de auto-retrato e fotomontagem.

Outra referência significativa, em outro segmento, é a abordagem curatorial realizada por Tadeu Chiarelli na mostra *A fotografia contaminada*, realizada no CCSP (Centro Cultural São Paulo, 11.10 a 06.11.1994), que permite inserir essa produção na contemporaneidade de forma única. Chiarelli, na seleção de obras produzidas por uma geração jovem de fotógrafos e artistas, articula, sem rigidez, o conjunto ao longo de dois eixos: o gesto documental de Militão Augusto de Azevedo e a imagem construída de Valério Vieira.

Essas duas percepções da produção de Vieira me parecem significativas, ainda que isoladas. A primeira, por procurar pensar as conseqüências do uso da interferência da imagem sobre o retrato, em especial na categoria do auto-retrato. A segunda, de modo exemplar, por procurar discutir questões contemporâneas num arco de tempo de maior escala e possibilitar assim reflexões novas.

Há muito por fazer na historiografia dedicada à fotografia no Brasil. O grande desafio é inserir obras como a de Valério Viera no campo da teoria da percepção, no delineamento do perfil da produção, do estatuto da fotomontagem e dos retratos compósitos... Por hora, fico aqui, perante o último panorama, a observar as chaminés que marcam o horizonte.

Carte Cabinet
s/d
Acervo: MIS

Carte
1917
Acervo : MIS

Carte de Visite
s/d
Faustina Bueno de Carvalho, casada com João Franco da Rocha de Menezes
Acervo: MIS

Carte de Visite
s/d
Acervo: MIS

Carte Cabinet
1903
Acervo: MIS

Carte Cabinet
s/d
Acervo: MIS

Carte Cabinet
s/d
Acervo: MIS

Construindo realidades fotográficas - de Vieira ao digital

Ricardo Hantzschel

Muito se tem debatido sobre a veracidade da fotografia, ou seja, sua função como documento ou prova da existência do seu objeto. Este texto pretende dicutir a construção da imagem fotográfica, no sentido de seu papel como discurso autoral, através da análise da obra de Valério Vieira e de um breve percurso histórico na fotografia brasileira, passando pela sensação de credibilidade do instantâneo até a introdução do suporte digital.

O pensamento corrente no século XIX era de que a fotografia seria a reprodução perfeita, a exata similitude de seu referente na natureza, conceito que permeou a produção de imagens dos fotógrafos brasileiros de então, sem contudo ser uma unanimidade.

No tocante ao registro das transformações urbanas da cidade de São Paulo, destacaram-se, entre outros, Militão de Azevedo (1837-1905) e os contemporâneos Guilherme Gaensly (1843-1928) e Valério Vieira (1862-1941). Militão com seus retratos e vistas, fez o primeiro álbum comparativo da evolução de uma cidade brasileira. Mais tarde, o suiço Gaensly documentava a transformação arquitetônica da metrópole, que crescia vertiginosamente com a chegada da luz elétrica e a intensa imigração européia. Ambos marcaram decisivamente a memória iconográfica da capital paulista, com uma ampla documentação factual[1], isto é, sem interferências posteriores nos negativos ou montagens nas cópias obtidas.

A obra de Valério teve como uma das suas principais contribuições, além dos retratos por encomenda e das vistas da cidade, a ampliação das possibilidades do meio fotográfico, com a construção de imagens que explicitamente não pretendiam representar a existência mimética de seu referente. Vieira utilizou-se do recurso da fotomontagem, seja como diferencial comercial em retratos com múltiplas exposições,

1 Aqui nos referimos ao exato momento em que a luz gravou, de uma só vez, a realidade exterior na placa sensível.

onde se destaca a formação em *bouquet*[2], seja criativamente em bem humoradas construções, ênfase para a premiada obra *Os Trinta Valérios* (1901), na qual se auto retrata três dezenas de vezes em diferentes posições na mesma imagem.
Interessante notar que isso ocorria na virada do século, onde a consolidação da fotografia como veículo informativo se baseava sobretudo na sua aceitação como suporte, pretensamente estável, que carregava em sí algum conhecimento.

"A realidade oferecida pela fotografia não é a de uma fidelidade a aparência, mas sim de uma fidelidade à presença, uma questão de existência (quanto ao lugar irrefutável de alguma coisa no tempo) mais do que de semelhança"[3], afirmaria Barthes no final do século XX. Muito embora as reflexões do autor não focassem a montagem de diversos negativos ou a eliminação de elementos da fotografia original, as intervenções de Valério, por exemplo, já permitiriam questionar a certeza da presença do referente na imagem ótica ainda no final dos século XIX.

O fato é que um forte apelo autoral levou Vieira, também pintor e músico, a arejar as possibilidades visuais da fotografia de sua época, num momento em que, aparentemente, o meio permanecia a margem das ebulições modernistas que atingiam outros campos da arte nacional. Da impactante série de vistas do campo e da cidade, restou-nos o panorama de São Paulo de 1922, encomendado pelo Governo Municipal e exemplo de arte em grande escala. Não satisfeito com a cópia gigante de 14,60 x 1,40 m, união de sete fotografias seqüenciais cuidadosamente expostas, Vieira interviu manualmente com tinta a óleo, retocando com pinceladas toda a fotografia. Na publicação apócrifa *O Record da Fotografia*[4], revelam-se provavelmente as preocupações estéticas do autor com relação a obra: "A photographia pelo excesso de sua nitidez, achata os objetos, roubando assim a plástica do quadro. (...) Ademais não teria razão, num quadro colossal como é o panorama de São Paulo, tanta minúcia de detalhes, motivo pelo qual foi retocado em largos traços, para ser visto a certa distância. A pintura tem ainda a vantagem de conservar a photographia contra a humidade, e a cor sépia foi dada para com ella obter-se mais bello effeito de luz"(sic). (p.11)

Nota-se pelo texto que a intervenção de Vieira se deveu não somente pelo motivo de preservar a imagem, mas também pela sua inquietação estética: queria adicionar artesanalmente sua marca. Ao considerar a fotografia original excessivamente nítida e detalhada, Valério descartava, neste caso, o culto ao documental, se aproximando da fotopintura. Esta interpretação parece receber apoio no artigo da Revista Brasileira de Photographia de 1926 (nº4, p.4), *Façamos photographia pictórica* onde seu autor, A. Jonon, afirma: "Falta aos amadores daqui a 'coragem de intervir' na finalisação (sic) de suas provas, a fim de imprimir-lhes um caráter artístico, uma interpretação pessoal, que obrigue o expectador a 'vêr', a 'sentir' o effeito e a emoção que experimentou o amador no momento em que se dispôz a reproduzir pela photographia a paizagem ou a scena anecdotica que se lhe offerecia (sic)." [5] Para os pictorialistas, vale salientar, a natureza mecânica

2 Recurso de fotomontagem onde a imagem do retratado em diferentes posições, era multiplicada diversas vezes numa mesma fotografia, no formato de ramalhete de flores.

3 BARTHES, Roland in *Revista do Patrimônio*, 1998, p.51.

4 *O record mundial da photographia*. São Paulo: Officinas Graphicas Monteiro Lobato & Cia, 1921. Este interessantíssimo documento narra, com detalhes, todo o processo da obtenção do panorama de São Paulo, inclusive a fabricação do papel fotográfico com o auxílio de Conrado Wessel (1891-1983), que mais tarde fundaria a primeira fábrica de papel fotográfico da América Latina (1928). Fonte: MENDES, Ricardo. *Páginas Negras*. http:// www.fotoplus.com.br.

5 MENDES, Ricardo. *Páginas Negras*. http://www.fotoplus.com/rico/ricotxt/wfm.htm.

da imagem ótica se constituia num entrave para a ascensão do meio ao status de arte, ainda muito vinculada aos padrões clássicos da pintura acadêmica. Por outro lado "o pictorialismo influenciou decisivamente a realidade da fotografia como um todo, pois sua atuação determinou o fim da estética documental do século XIX e teve como conseqüencia imediata o desvelamento do caráter ideológico de estruturação da imagem." [6] Não tendo se alinhado explicitamente a nenhum movimento da fotografia da época, Vieira ocupa um espaço de difícil classificação estética. O certo é que com a técnica a serviço da imaginação, o autor construiu sua própria versão da representação fotográfica, aparentemente isolado dos processos criativos que ocorriam no exterior.

Nos anos 20, explorando principalmente as possibilidades óticas e químicas do meio fotográfico, os artistas da vanguarda européia questionariam as artes tradicionais, como, por exemplo, Lázlo Moholy-Nagy na Bauhaus e Man Ray no Surrealismo. Mais tarde essas idéias influenciariam a fotografia modernista brasileira que se seguiu nas décadas de 40 e 50. Montagens, múltiplas exposições, diferentes ângulos de tomada, abstracionismo (destaque para os fotogramas de Geraldo de Barros), contra-luz, geometrização, interferências no laboratório, etc, compunham o arsenal do autor modernista, em particular na produção fotoclubística paulistana, cuja meta era questionar a noção de perspectiva pré-determinada do aparelho, renegando o caráter exclusivamente documental da imagem: "a intervenção do artista retirou do aparelho o poder no resultado final. Consequentemente atacou as características realistas de representação da fotografia." [7]

O contínuo desenvolvimento tecnológico de câmeras portáteis, lentes luminosas e filmes de grande sensibilidade, aliado à otimização gráfica e distributiva dos veículos impressos, criaram condições para o surgimento do fotojornalismo na Europa e Estados Unidos. Na segunda metade do século XX, influenciada pelas revistas estrangeiras como a francesa *Paris Match* e as americanas *Time* e *Life*, a fotor-reportagem nacional teria novo impulso na reformulação da revista *O Cruzeiro*. O fotojornalismo que se seguiu, ratificou a força da imagem impressa, revelando aos leitores os locais mais inacessíveis de um país de proporções continentais. Apresentada como uma forma "neutra" de comunicação pela grande imprensa, o poder de persuasão que as fotografias traziam não alimentavam dúvidas sobre a existência de seu referente. Não por acaso, o mito da objetividade fotográfica resistiu até o nosso século intacto para a grande maioria de seus receptores, ou como afirma Santaella: "(É) tal a crença no valor de veracidade, registro de realidade, permitido pela fotografia que, longe de apenas registrar a realidade, as fotografias tornaram-se normas para o modo como as coisas nos aparecem".[8]

O encantamento pelo realismo do referente se enfatiza na presença do intantâneo fotográfico e sua cooptante noção de momento decisivo. Ao cortar uma fatia do tempo, o ato fotográfico perpetua a cena, increvendo-a de uma só vez "no fora de tempo da morte".[9] Uma das principais razões para a eficiência do código fotográfico está na presença do elemento casual na imagem, particularmente no campo da documentação factual. É justamente a presença do acaso que dá a sensação do incontrolável, algo que saiu do domínio de quem fez o registro. Esse sentimento é a base que empresta à fotografia uma aura "crível". É mais forte que nossa racionalidade. É onde o receptor é pego desarmado pela imagem, onde essa lhe causa a emoção da surpresa:

6 COSTA, Helouise. *A Fotografia Moderna no Brasil*, 2004, p.27.

7 COSTA, Helouise. *A Fotografia Moderna no Brasil*, 2004, p.83.

8 SANTAELLA, Lucia. *Imagem*, 1997, p.124.

9 DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*, 1994, p.169.

> "Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloqüência que podemos descobri-lo, olhando para trás". (BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia*, 1987, p.94)

O século XXI verá muito provavelmente o completo domínio do suporte digital que, com sua característica binária, levanta novas questões sobre a objetividade da imagem ótica, principalmente a respeito de sua função como documento histórico. Ao contrário das patentes interferências de Valério no passado, e de outras nada evidentes realizadas analogicamente no decorrer da história – de onde o livro *Making People Disappear: an Amazing Chronical of Photographic Deception*[10] é pródigo em exemplos –, a imagem infográfica apresenta novas e aparentemente ilimitadas possibilidades de representação visível do mundo. Com a digitalização em massa de arquivos iconográficos, o acaso pode ser criado e o instante fotográfico descongelado a qualquer momento. O limite aqui, não é técnico mas ético, na medida que uma imagem digital "está no tempo mas não é o tempo",[11] ou seja, é "muito mais elástica, diluível e manipulável como uma massa de moldar".[12]

Como torçe Arlindo Machado: "A imagem se oferece agora como um "texto" para ser decifrado ou "lido" pelo espectador e não mais como paisagem a ser contemplada. (..) O mito da objetividade e da veracidade da imagem fotográfica (...) será substituido pela idéia, muito mais saudável, da imagem como construção e como discurso visual"[13].

Hoje, quando as aplicações da informática causam um compreensível deslumbramento no meio fotográfico, transformando, ao que parece definitivamente, nossa relação com a "velha fotografia química", a palavra final é da pós produção infográfica. Ao retocar em camadas (layers) a imagem de forma artesanal, o operador de software, seja ele o autor da imagem original ou não, remete as interferências de Valério, "(...) e assim após mais de um século, a mão do artista está retornando para corrigir a câmera, levando-nos de volta para onde estivemos um dia, antes de sermos seduzidos pela verdade da fotografia". [14] Ao mesmo tempo em que se ampliam, substancialmente, as possibilidades de construção da nossa memória visível.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

10 Livro de Alain Jaubert que retrata as manipulações de caráter político e ideológico ocorridas após o registro fotográfico.

11 BATCHEN, Geoffrey in *Revista do Patrimônio*, 1998, p.55.

12 MACHADO, Arlindo in *O Fotográfico*, 1998, p.323.

13 MACHADO, Arlindo. *O Fotográfico*, 1998, p.322/323.

14 HOCKNEY, David. *O Conhecimento Secreto*, 2001, p.196.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato R. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas(SP): Papirus Editora, 1994.

HOCKNEY, David. *O Conhecimento Secreto*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

JAUBERT, Alain. *Making People Disappear: an Amazing Chronicle of Photographic Deception*. XX: Potomac Books, 1989.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTAELLA, Lucia & NOTH, Winfried. *Imagem*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária*. Campinas(SP): Papirus Editora, 1996.

SONTAG, Susan. *Ensaios Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1996.

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO Nº 27. *Fotografia*. São Paulo: IPHAN, 1998.

Carte Cabinet
1902
João Batista Meira e Sra.
Acervo: MIS